

O CINEMA NOS REGIMES AUTORITÁRIOS: ESTUDO COMPARATIVO DOS CASOS ESPANHOL E PORTUGUÊS (1930-1950)

Carla Ribeiro¹

Resumo: Assumindo como princípio basilar que a conexão entre o campo cultural e o poder político é uma constante na maioria dos regimes, democráticos, autoritários/totalitários, liberais, pode encarar-se esta relação em dois sentidos opostos: a arte como reflexo da ideologia de uma classe/elite dominante, que serve como obliteradora de discursos alternativos, funcionando a um tempo como instrumento de conhecimento e de construção da realidade, ou a arte como a entendia Theodor Adorno, como um poder de pressão, como uma forma de resistência, como um contra-poder. Inscrito na esfera cultural, enquanto agente da História, o cinema desde muito cedo que se apresentou como uma “arma” nas mãos dos regimes políticos. No caso da sua utilização por Estados de ideologia única, o cinema tem mesmo servido para produzir uma história institucional, a “sua história”. Esta comunicação pretende ser uma reflexão sobre a instrumentalização propagandística do discurso cinematográfico, através da comparação entre o regime de Franco, em Espanha, e do Estado Novo, em Portugal, entre as décadas de 1930 e 1950, procurando em concreto apreender o poder que para António Ferro (diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que superintendia o cinema português) e para Manuel García Viñolas (diretor do Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola) o cinema conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado.

Palavras-chave: Cinema; regime Franquista; Estado Novo; propaganda.

Contato: carla_ribeiro2@sapo.pt

Introdução

A primeira metade do século XX fica marcada, nas palavras de António Ferro, como a civilização das imagens. E que imagens são mais poderosas que as transmitidas pelo cinema? Fenómeno típico da cultura capitalista nas suas facetas de espetáculo e de indústria, o cinema aparece, nos estados de cariz autoritário e/ou ditatorial, primordialmente como arma de propaganda ideológica, como asseverava A. Simões Dias: “Naqueles povos em que o exacerbamento nacionalista atingiu um alto expoente, recorre-se à cinematografia como instrumento valiosíssimo, pela sua multiplicidade e variedade de aplicações” (*Animatógrafo* 1933, 3).

¹ Doutora em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Investigadora do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade (CEPESE/ FLUP) e do Centro de Investigação e Inovação em Educação (InED/ ESEP).

Ribeiro, Carla. 2016. “O cinema nos regimes autoritários: estudo comparativo dos casos espanhol e português (1930-1950)”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 194-205. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Esta comunicação procura “levantar o véu” sobre a relação entre a esfera cultural e a esfera política em dois regimes europeus de tipo conservador e autoritário – o regime de Franco, em Espanha, e o Estado Novo português de Salazar – procurando em concreto apreender o poder que neles o cinema, elemento cultural por excelência, conquistou e a (s) forma (s) como foi utilizado. Este olhar foi guiado por duas personagens chave nas respetivas cinematografias, nas décadas de 1930 a 1950, sensivelmente: António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, órgão que superintendia o cinema português, e Manuel García Viñolas, diretor do Departamento Nacional de Cinematografia espanhola.

O cinema em Espanha e em Portugal (1939-1945)

O regime de Franco apelidou-se a si mesmo de *Nuevo Estado*, tal como o seu congénere português, refletindo o propósito de, depois da Guerra Civil, o país ser corrigido, reformado, renovado, intuídos em tudo semelhantes aos de Salazar, que por cá falava de renovação nacional. Emeterio Diez (2001) considera que o Franquismo foi o primeiro regime em Espanha que delineou uma política cinematográfica para conservar o poder e para governar, montando um sistema de produção de filmes baseado em quatro práticas: proteção económica do capital cinematográfico espanhol, censura de filmes, repressão dos profissionais dissidentes e propaganda dos valores e instituições do regime.

Neste último aspeto, aquele que aqui interessa, o Franquismo prosseguiu com a ideologização do discurso cinematográfico, como tinha já acontecido com a República, se bem que num sentido absolutamente inverso, em termos político-ideológicos. Logo num decreto de 2 de novembro de 1938, do Ministério do Interior², as autoridades franquistas deixavam claro o seu interesse em controlar este meio de comunicação: “Es innegable que el cinematógrafo ejerce una grande influencia en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas; es, pues, indispensable que el Estado lo vigile em todos sus dominios” (*apud* Minguet i Batllori 2000, s/p).

Com o fim da guerra civil, em 1939, e a vitória de Franco, inicia-se um novo período político e um novo cinema, de “exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos” (Soto 1984, 103). Ao contrário da Alemanha

² Então comandado por Ramón Serrano Suñer, do qual dependia a *Dirección General de Propaganda*, dirigida por Dionisio Ridruego,

nazi, da URSS estalinista ou da Itália fascista, o cinema em Espanha nunca foi estatizado, havendo sempre iniciativa privada, embora extremamente manietada pelo controlo franquista³, através de diversos mecanismos de fiscalização e domínio: a censura, as subvenções, as qualificações, os créditos sindicais, os prémios, a promoção internacional. Deste modo, como realça um especialista, “a consequência (...) foi o crónico raquitismo da produção espanhola (...), entre as limitações temáticas e a subordinação tanto a directrizes oficiais claras como ao capricho do funcionário de turno” (Monterde 1996, s/p). Pode assim afirmar-se que, no geral, o cinema franquista foi um cinema imposto, provocando o aparecimento de “cineastas oficiais”, como José Luís Sáenz de Heredia, Antonio Román, Rafael Gil ou Juan de Orduña.

Em Portugal, para alguns investigadores, o cinema, em especial o dos anos 1930 a 1950, servia como espelho de um conteúdo ideológico e político marcadamente afeto ao regime estadonovista: “A relação do cinema português com o poder é de dependência directa. O cinema nacional, nacionalizante nas intenções, nacionalizado na sua organização, corresponde invariavelmente à ideologia e à prática política dominante. Não há excepções.” (Faria 2001, 291). Pode, contudo, questionar-se a legitimidade de tal grau de certeza. Estudiosos como o crítico de cinema Jorge Leitão Ramos defendem que “a verdade é que o cinema, se foi parceiro, nunca foi tónica desta política” (1993, 387). Isto embora seja impossível negar que um regime como foi o Estado Novo, autoritário e intervencionista, que se manteve no poder durante mais de quatro décadas, deixou marcas profundas no domínio da cinematografia, à semelhança do que aconteceu na generalidade dos outros campos artísticos. De facto, o Salazarismo marcou de forma efetiva o panorama do cinema nacional, de formas explícitas – através da Lei de Proteção ao Cinema e do Fundo de Cinema, pela intervenção dos serviços censórios, pela atribuição de prémios cinematográficos – ou mais subtis – pelas temáticas que perpassam pelos filmes, pelos valores sociais e morais defendidos pelos personagens.

A verdade é que, tal como outros regimes autoritários europeus, o Estado Novo precisou de criar uma imagem de si próprio e de a transmitir. Num país com a taxa de analfabetismo mais alta da Europa, o cinema apresentava-se como um meio de

³ A ingerência do Estado franquista a nível cinematográfico é mais notória no campo da importação de filmes estrangeiros, “restringida e seleccionada”, sendo que “a entrada de filmes foi condicionada ao pagamento de avultadas somas, que revertiam para um fundo de protecção à cinematografia espanhola” (*Animatógrafo* 1941, 3).

comunicação extremamente acessível⁴. Assim, em Portugal, se o cinema não sofreu uma instrumentalização/ estatização clara, é patente que foi inserido no aparelho de controlo ideológico do Estado Novo e que, em geral, não se verificou grande oposição: “O sector oferecia-se, docilmente [vendo-se] a si próprios como funcionários do regime para a área do cinema. De um cinema nacionalizado” (Lopes 2003, 28-29).⁵

No país vizinho, a regeneração do cinema, surgido numa época considerada pelos franquistas como de decadência liberal, tornou-se um imperativo, uma vez que neste setor dominavam então o género folclórico (também conhecido por *españoladas*) e as operetas, que “explorava[m] intensamente o tipismo diferencial e o folclorismo das zonas rurais mais pobres da Espanha [em especial a zona da Andaluzia], apresentando os espanhóis de maneira estereotipada, quase sempre como ciganos ou toureiros” (Pereira 2003, 125). Ora, esta imagem era percebida pelos falangistas como denegrindo a nação, pelo que propunham uma visão de uma sociedade rural castelhanizada como o arquétipo de Espanha, idílica, cristã, incontaminada pelos valores do liberalismo e que serviria de exemplo para a restante sociedade espanhola. Complementarmente, a censura ia atuando, tendendo a proibir todos os guiões cinematográficos que abordassem estes dois géneros, de tal forma que, entre 1940 e 1945, a produção de operetas e filmes folclóricos decresceu significativamente (Ortego Martinez 2013)⁶. Em contrapartida, foi ao género documental que foi dada ênfase neste período, como o género mais capaz de mostrar efetivamente a sociedade espanhola de uma perspetiva nacionalista, aquele “que podía ser utilizado para dar una mayor verosimilitud a la propaganda política” (Ortego Martinez 2013)⁷. Apesar das predileções estatais, o grande público preferia claramente as *comedias rosa*, ao estilo dos filmes de *telefono*

⁴ Nas palavras perspicazes do cineasta António Lopes Ribeiro, o cinema constituía “um poderoso factor social, instrumento seguro de acção civilizadora (...), a sétima arma” (*Animatógrafo* 1940, 5).

⁵ Com efeito, desde 1932 que se faziam ouvir vozes que apelavam à ação do Estado relativamente ao cinema nacional: o major Óscar de Freitas, inspetor-geral dos Espetáculos, clarificava a sua opinião nas páginas da revista cinematográfica *Imagem*, asseverando que “o Estado não se pode afastar das suas obrigações proteccionistas para com uma indústria, que, sendo uma arte, é, ainda, um dos mais preciosos diplomatas”; reforçando esta urgência, António da Fonseca, administrador-delegado da Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm, defendia que “o Estado não pode ignorar nem deve esquecer a importância e o alcance da arte cinematográfica [porque] o cinema nacional seria, sem contestação possível, um dos meios mais eficazes, mais rápidos e mais fáceis para a propaganda da língua e a realização da unidade moral da Nação” (*Imagem* 1932, 5-6).

⁶ A título de exemplo, enumeram-se alguns dos filmes considerados neste género: *Carmem de la Triana* (1938, Florián Rey); *El Barbero de Sevilla* (1938, Benito Perojo); *Torbellino* (1941, Luis Marquina); *La Lolla se va a los Puertos* (1947, Juan de Orduña); *Ojos Verdes em Filigrana* (1949, Luis Marquina); *El Pescador de Coplas* (1953, António del Amo); *Brindis ao Cielo* (1953, José Buchs).

⁷ Destacam-se os seguintes documentários: *Llegada a la Pátria* (1938, García Viñolas); *Prisionero de Guerra* (1938, García Viñolas); *La Ciudad Universitaria* (1939, Edgar Neville); *Juventudes de España* (1939, Edgar Neville); *Boda en Castilla* (1941, García Viñolas).

bianco italianos⁸. Quanto ao cinema religioso, acabou por se infiltrar em todos os outros géneros, coincidindo com o setor mais conservador da Igreja Católica espanhola⁹. Por fim, destacava-se um outro tipo, em especial na fase de afirmação do franquismo após a Guerra Civil, o chamado *cine de cruzada*, um tipo de filmografia predominantemente de cariz histórico, que apelava às noções de dever, honra, herói e nação, glorificando-se o patriotismo, a bravura e o militarismo, em nome de uma fé católica, num tipo de enredo onde a verdade histórica e as questões sociais e políticas eram simplificadas e, mesmo, manipuladas¹⁰.

Entre nós, os mesmos géneros cinematográficos pareceram dominar¹¹. Assim, as comédias revelavam-se o género preferido pelos espetadores, sendo que, até 1947, e segundo Bénard da Costa (1991), 11 das 40 longas-metragens de ficção pertencem a este género.¹² Relativamente ao género histórico, interessava sobretudo pela oportunidade de se explorar o “filão” nacionalista, cabendo a este tipo de filmes educar, veicular a consciência de nação, orgulhosa do seu passado, herança do futuro¹³. Quanto aos chamados filmes políticos, de clara intenção propagandística do regime, a escassa

⁸ Desta extensa produção, refiram-se: *A mi no me mire usted* (1941, Saéns de Heredia); *Un Marido a Precio Fijo* (1942, Gonzalo Delgrás); *La Boda de Quinita Flores* (1943, Gonzalo Delgrás); *El Escándalo* (1943, Saéns de Heredia); *Deliciosamente Tontos* (1943, Juan de Orduña); *Ella, él y sus millones* (1944, Juan de Orduña); *El Destino se Disculpa* (1944, Saéns de Heredia); *Bambú* (1945, Saéns de Heredia); *Mariona Rebull* (1947, Saéns de Heredia).

⁹ A destacar, neste género: *Misión Blanca* (1945, Juan de Orduña); *La Mies es Mucha* (1948, Saéns de Heredia); *En la Manigua sin Diós* (1948, Ruiz Castillo); *Balarrasa* (1950, Nieves Conde); *El Frente Infinito* (1956, Pedro Lazaga); *Molokai* (1959, Luís Lúcia).

¹⁰ Este *cine de cruzada*, que se confundia com o filme histórico, foi prolífico em termos de produção em Espanha, por vezes em regime de coprodução com Portugal: *Lola Montes* (1944, António Román); *El Clavo* (1944, Rafael Gil); *Los últimos de Filipinas* (1945, António Román); *Reina Santa* (1946, Rafael Gil); *Don Quijote de la Mancha* (1947, Rafael Gil); *Locura de amor* (1948, Juan de Orduña); *Las aguas bajan negras* (1948, Saéns de Heredia); *Pequeñeces* (1949, Juan de Orduña); *Agustina de Aragón* (1950, Juan de Orduña); *Catalina de Inglaterra* (1951, Ruiz Castillo); *La Leona de Castilla* (1951, Juan de Orduña); *Alba de América* (1951, Juan de Orduña).

¹¹ No que diz respeito a esta tentativa de comparação das duas cinematografias, partilha-se da visão de Luís Pina e Matos-Cruz: “Nós, os portugueses, estamos à vontade para falar de cinema espanhol. Não apenas por sermos vizinhos [...] mas também [...] por ser muito semelhante em pessoas, filmes e situações, o caminho cinematográfico dos dois países” (1986, 7).

¹² Fala-se aqui dos famosos *A Canção de Lisboa* (1933, Cottinelli Telmo); *A Aldeia da Roupa Branca* (1938, Chianca de Garcia); *O Pai Tirano* (1941, António Lopes Ribeiro); *O Pátio das Cantigas* (1941, Francisco Ribeiro); *O Costa do Castelo* (1943, Arthur Duarte); *A Menina da Rádio* (1944, Arthur Duarte); *A Vizinha do Lado* (1945, António Lopes Ribeiro) ou *O Leão da Estrela* (1947, Arthur Duarte). O êxito destes filmes assentava, ao que parecia, na utilização de temáticas, contextos e locais nos quais o grande público, sobretudo a pequena e média burguesia urbana, facilmente se reconhecia; no elenco de atores, provenientes da revista à portuguesa; no contributo dos excelentes dialoguistas e das partituras e canções de toda uma geração de exceção.

¹³ Neste género, destacaram-se a nível da realização Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, como se pode comprovar: *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935, Leitão de Barros); *Bocage* (1936, Leitão de Barros); *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1938, Arthur Duarte); *Amor de Perdição* (1943, António Lopes Ribeiro); *Inês de Castro* (1945, Leitão de Barros); *Camões* (1946, Leitão de Barros); *Frei Luís de Sousa* (1950, António Lopes Ribeiro).

produção¹⁴ refletia os mesmos problemas do cinema histórico: o fato de, embora arrecadando elogios da crítica mais conservadora, passarem ao lado dos favores do público português, constituindo, em alguns casos, verdadeiros *flops* comerciais. No que dizia respeito aos filmes regionais, estes eram considerados ótimos elementos de propaganda de Portugal, através do folclore nacional¹⁵. Por fim, o género documental esteve também ao serviço da propaganda oficial do regime, visível na manutenção de um tipo de discurso visual recorrente, um “estilo SPN” de realizar documentários, numa escolha claramente política, impondo uma leitura unilinear da sociedade¹⁶.

Ferro e Viñolas: duas figuras chave das respetivas cinematografias

Manuel Augusto García Viñolas foi um homem eclético: jornalista, crítico de arte e de literatura, diretor do *Teatro Nacional de El Español*, após a morte de Felipe Lluch, adido cultural das embaixadas de Espanha no Brasil (Rio de Janeiro) e Portugal (Lisboa) no pós II Guerra. Licenciado em Direito sem nunca ter exercido, foi graças ao curso em Jornalismo pela *Escuela Oficial de Periodismo* que fez carreira, primeiro no jornal *La Verdad de Murcia*, depois no madrileno, católico, *El Debate*, que o enviou

¹⁴ Apenas dois filmes foram então realizados, *A Revolução de Maio* (1937) e *O Feitiço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro.

¹⁵ Filmes como *Gado Bravo* (1934, António Lopes Ribeiro); *Ala-Arriba* (1942, Leitão de Barros); *Lobos da Serra* (1942, Jorge Brum do Canto); *Fado, História de uma Cantadeira* (1947, Perdigão Queiroga); *Um Homem do Ribatejo* (1946, Henrique de Campos); *Ribatejo* (1949, Henrique de Campos); *Sangue Toureiro* (1958, Augusto Fraga); *Capas Negras* (1947, Armando de Miranda) ou *Aqui, Portugal* (1947, Armando de Miranda).

¹⁶ Trata-se de documentários como *As Festas do Duplo Centenário* (1940, António Lopes Ribeiro/SPN); *A Exposição do Mundo Português* (1941, António Lopes Ribeiro/SPN); *A Manifestação a Carmona e a Salazar pela Paz Portuguesa* (1945, António Lopes Ribeiro/SPN); *Uma Evolução na Paz* (1949, António Lopes Ribeiro/SPN). A nível documental, os paralelismos entre as duas cinematografias foram evidentes, havendo que destacar o caso mais flagrante: o do *NO-DO* e do *Jornal Português*. Criado a 17 de dezembro de 1942, os *Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO* constituíram uma iniciativa da Vice-Secretaria de Educação Popular, destinada a “difundir a obra do Estado e a manter a directriz adequada das informações” (Pereira 2003, 126). Numa primeira fase, entre 1943 e 1945, grande parte das notícias provinham dos cine-jornais alemães. Com o fim da II Guerra Mundial e a derrota do Eixo, o *NO-DO*, assumido entretanto por Garcia Viñolas, mudava de direção e de conteúdos, “convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as actividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espectáculo” (Pereira 2003, 127). Neste sentido, são óbvios os pontos de convergência com o *Jornal Português*, criado em 1938, patrocinado pelo SPN e realizado pelo “cineasta oficial” do regime, António Lopes Ribeiro, ligado à Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, que irá produzir e distribuir o noticiário cinematográfico. Veículo modernista de propaganda do regime, assumindo como matérias privilegiadas as comemorações oficiais (como as Comemorações do Duplo Centenário), as obras e os organismos/instituições do Estado (campanhas do governo, como a de “Produzir e Poupar” e organismos como as Forças Armadas, a Mocidade Portuguesa ou a Legião Portuguesa), funcionou efetivamente como arma de propaganda dos feitos e realizações do regime salazarista e de uma imagem idealizada do país. A única verdadeira divergência entre ambos foi a obrigatoriedade de exibição do *NO-DO* em todos os cinemas espanhóis, o que nunca aconteceu no caso português.

como correspondente para o Vaticano, altura em que parece ter conhecido Mussolini, Gabriele d'Annunzio e Curcio Malaparte. Com o começo da Guerra Civil, retorna a Espanha, inscrevendo-se na Legião e instalando-se em Burgos. Foi um dos fundadores do *Círculo Cinematográfico Español* (1941), conjuntamente com Ricardo Soriano; dirigiu a revista de cinema *Primer Plano* (1940-1942) e foi o responsável pelo noticiário cinematográfico *NO-DO* (1963). Anteriormente ao *NO-DO*, Viñolas foi o responsável pelo *Noticiario Español*, o primeiro noticiário informativo dos franquistas. Posteriormente, deixou o *NO-DO* e fez crítica literária no vespertino *Pueblo*, durante 17 anos. Trabalhou ainda como redator-chefe no *Siete Flechas* e no diário *Arriba*. Amigo de intelectuais e artistas de todos os quadrantes políticos, como García Lorca, Alberti, Gregorio Marañón, Dali, Cela, “fue un hombre del régimen, pero tenía su próprio pensamento”, segundo Jesús de la Serna, jornalista e diretor-adjunto do desaparecido diário *Pueblo* (apud Chouza 2010, s/p).

As semelhanças com António Ferro, no percurso de vida e nas ideias, são extraordinárias. Vejamos. Uma das personagens mais complexas, paradoxais e marcantes do Estado Novo, António Ferro viveu uma juventude artística, de pendor essencialmente literário, dividindo-se, na primeira metade da década de 1920, entre a poesia e a conferência, a novela e o conto, o teatro e o manifesto¹⁷. Tendo ingressado no curso de Direito em 1913, dele desiste, seduzido pelo jornalismo, trabalhando n' *O Jornal* (em 1919, do qual se torna chefe de redação no mesmo ano), n' *O Século* (1920); no *Diário de Lisboa* (desde 1921, com crónicas e estudos críticos sobre literatura e teatro), na *Ilustração Portuguesa* (da qual foi diretor de outubro de 1921 a julho de 1922) e no *Diário de Notícias* (a partir de 1924, como crítico teatral, que manteve durante vários anos, a par das crónicas que publicava regularmente, grande parte delas resultado das suas viagens enquanto repórter internacional¹⁸).

¹⁷ Desta sua carreira destacam-se as obras *Teoria da Indiferença* (1920), o romance *Leviana* (1921), o manifesto modernista *Nós* (1921) e a peça *Mar Alto* (1922). O seu convívio, enquanto aluno do Liceu Camões, com Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, e a cumplicidade geracional com poetas e artistas como Luís de Montalvor, José Pacheco e Almada Negreiros, conduziram a um convite para editor da revista *Orpheu*, em 1915, embora tenha sido um mero editor formal, por questões puramente legais, dada a sua menoridade.

¹⁸ Ferro sobressaiu então como entrevistador, tendo realizado um conjunto significativo de entrevistas a personalidades internacionalmente conhecidas. Desta série de entrevistas, publicadas sob o título de *Viagem à volta das Ditaduras*, em 1927, destacaram-se as realizadas a Gabriele d'Annunzio, ao serviço de *O Século* e, a partir de 1924, já no *Diário de Notícias*, a políticos como Mussolini, Miguel Primo de Rivera ou Mustapha Kemal, entre muitos outros.

O jovem jornalista participou na primeira geração de modernistas portugueses, sendo um apaixonado pelo cinema, fascínio que se revelou logo em 1917, no seu ensaio *As Grandes Trágicas do Silêncio*¹⁹; nela defendia o jovem Ferro o poder onírico, ilusionista e civilizacional do animatógrafo, enquanto espaço de formação do gosto público, de projeção do imaginário e enquanto forma de arte autónoma. Esta sua atração pela Sétima Arte tê-lo-á acompanhado ao longo dos anos e do percurso político, “embora com outros cuidados retóricos”, como afirma Luís Reis Torgal (2001, 164).

Politicamente, Ferro sentia-se atraído pelas direitas nacionalistas e autoritárias que então despontavam no continente europeu, corporizadas por chefes dinâmicos, homens de ação, figura que encontrou no recém-nomeado Presidente do Conselho, que deu a conhecer ao público através de uma série de cinco entrevistas realizadas em finais de 1932. Terão sido estas entrevistas que o conduziram diretamente ao cargo assumido no ano seguinte, o de diretor do recém-criado Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), então com 38 anos. Foi o momento-chave no percurso de Ferro, de conciliação da complexidade intrínseca da sua personalidade e das disparidades do seu trajeto, quando o literato e o jornalista, mesclados com um terceiro, o político, se tornaram num só.

Responsável pelo Departamento Nacional de Cinematografia, desde a sua criação em 1938 até 1941²⁰, foi nesse cargo que García Viñolas procurou formular um pensamento cinematográfico (e já não apenas no plano político) institucional, através, em particular, do *Manifiesto a la cinematografía española*, publicado ao longo dos cinco primeiros números da revista *Primer Plano*, da qual era diretor. Todavia, e ao contrário dos textos inflamados e panfletários de outros intelectuais do regime, a respeito da prática artística deste novo período, o documento de García Viñolas assumia desde logo um propósito diferente; partindo da noção de que “la cinematografía es una nueva fórmula de expresión”, Viñolas destacava o atraso vivido pelo cinema nacional, considerando que as primeiras medidas deveriam encaminhar-se no sentido do fortalecimento da indústria e não no sentido da propaganda política:

Aun cuando nos parezca elemental, la experiencia me aconseja decir que lo primero que ha de procurar un Estado en política cinematográfica es poder disponer de una buena

¹⁹ Proferida no Salão Olímpia, crê-se que terá sido a primeira conferência sobre este assunto em Portugal.

²⁰ Em 1941, as competências em matéria de cinema passam do Ministério do Interior de Serrano Suñer para a Vice-Secretaria de Educação Popular, dirigida por Gabriel Arias Salgado, um falangista ultracatólico, tendo então sido criada a *Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro*, dirigida por Carlos Fernandez Cuenca.

cinematografía; de forjar, por así decirlo, esta lanza de su expresión, a base de dotar la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado. (...) No podemos hablar de que nuestro cine *sea español*, cuando todavía no tenemos hecho nuestro cine, o, mejor aún, nuestro clima cinematográfico. Lo *español* vendrá luego, inexorablemente (*apud* Minguet i Batllori 2000, s/p).

No panorama nacional da altura, enormemente ideologizado, este enunciado de Viñolas resultava original. Mas o objetivo último das suas iniciativas no que concernia à cinematografia espanhola parecia ser o de um cinema mais direcionado para a arte (mais do que para a indústria), embora difundisse igualmente, no que era acompanhado pela intelectualidade falangista, os seus desejos de criar um cinema que manifestasse as particularidades/singularidades nacionais da sociedade espanhola, ao mesmo tempo que plasmava esteticamente o ideário político do *Movimiento*²¹.

O pensamento cinematográfico de Ferro era, também ele, uma mescla de um discurso independente com um comprometido com o regime. Ferro cedo reconheceu o poder deste meio de comunicação, sendo dele estas palavras, proferidas em 1946, num discurso pronunciado no SNI, na festa de distribuição dos Prémios Cinematográficos de 1944 e 1945:

O Cinema constitui (...) um desses problemas fundamentais, vitais, cuja importância, infelizmente, nem sempre é reconhecida. A sua magia, o seu poder de sedução, a sua força de penetração são incalculáveis. Mais do que a leitura, mais do que a música, mais do que a linguagem radiofónica a imagem penetra, insinua-se sem quase se dar por isso, na alma do homem (1950, 44).

Constituindo o cinema, na sua ótica, “um dos sintomas de vitalidade – de *actualidade* – dos povos, um dos mais poderosos instrumentos que modernamente se encontram à disposição das Nações para vincarem a sua presença” (*Animatógrafo* 1941, 5), o diretor do SPN defendia ser necessário “lançar as bases dum cinema nacional, com o seu carácter inconfundível, com as suas qualidades e defeitos mas sempre com certa elevação, fugindo do reles, do corriqueiro, do vulgar” (Ferro 1950, 63). Idealizava e

²¹ Exemplo deste mesmo pensamento são as palavras de Rafael Gil, em 1945: “A Espanha é hoje um oásis de paz, de espiritualidade e de concórdia. A grande oportunidade do cinema espanhol, a sua indiscutível justificação, está em fazer-se eco deste estado espiritual, em reflecti-lo, em universalizá-lo. (...) Não vale a pena insistir nas comédias fáceis e mundanas (...), nem nos folhetins policiais, nem nos melodramas mais ou menos históricos. Façamos os filmes do lar espanhol, do campo espanhol, dos homens e das mulheres de Espanha” (*apud* Pina 1986, 12).

planeava, portanto, não somente um “cinema (...) educativo [no sentido de formar politicamente] como também conglomerador e artístico, de um espírito nacional, personalizado” (Morais 1987, 198).

A partir da leitura do seu discurso *O Estado e o Cinema*, de 1947, pode afirmar-se que o que Ferro desejava ver a nível da produção nacional cinematográfica era, em primeiro lugar, os filmes históricos, “um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português”, o tipo “em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido”; seguidamente, “os filmes de natureza poética” (Ferro 1950, 64), citando aí (surpreendentemente?) o filme de um dos realizadores mais reprimidos pelo Estado Novo – *Aniki-Bobó* de Manoel de Oliveira. Por fim, o documentário, género fílmico que enaltecia, e onde encontrava reais qualidades dos seus realizadores, não detetando os defeitos dos filmes de ficção e constituindo, na sua visão, uma “tendência *saudável* do cinema português, ainda não suficientemente desenvolvida” (Ferro 1950, 65).

Considerações finais

Compartilhando um conjunto de princípios e valores – apologia da raça, da nação, o culto do chefe, da família, a tradição religiosa e moral, a ideia de uma democracia orgânica – as ditaduras ibéricas de Salazar e de Franco partilharam igualmente visões muito semelhantes no que ao cinema dizia respeito. Desde logo, a compreensão do seu poder enquanto instrumento de propaganda e de persuasão, o que gerou um cinema que tentou, num caso como noutro, reinventar, quer o país (no caso português apresentando uma nação idílica, de brandos costumes), quer a memória do pós-guerra civil (no caso espanhol). Em ambos os regimes, os noticiários de atualidades cinematográficas constituíram uma poderosa arma.

O que mais foi partilhado em termos cinematográficos? Nos anos 1940, mesmo sem acordo oficial de coprodução assinado, surgiram diversos filmes em duas versões, portuguesa e espanhola, e verificou-se uma corrida de técnicos e artistas entre Lisboa e Madrid – começando desde logo pelos cineastas portugueses que tinham filmado a Guerra Civil do país vizinho do lado falangista (como Aníbal Contreiras), e pelos espanhóis que cá vieram fazer filmes portugueses (Eduardo García Maroto, José Buchs, Alejandro Perla etc.). Pelo caminho, as breves semanas do cinema espanhol (1954, 1955), a visita de García Viñolas a Portugal, em janeiro de 1941, e o encontro com

António Ferro, quando se encontrava por cá Jean Renoir, a defender uma União do Cinema Latino.

Ainda, neste caminho partilhado, pontos de contato com o mesmo sentido de dependência, das duas cinematografias nacionais, de padrões culturais exteriores (franceses entre nós, italianos e germânicos para o lado espanhol), a mesma relação com a evolução política (democracia parlamentar e ditadura autocrática), a mesma busca de apoio e proteção estatal, “os mesmos motivos culturais, políticos e sociais” que originaram géneros em tudo semelhantes, nomeadamente a tendência “histórico-literária-folclórica-espetacular” (Pina, Matos-Cruz 1986, 9). Todavia, o cinema espanhol foi sempre mais forte industrial e comercialmente, porque soube atrair capitais, meios técnicos e humanos e porque tinha um mercado potencial muito mais amplo do que o português (basta considerar toda a América Latina).

BIBLIOGRAFIA

- Chouza, Paula. 2010. “Manuel García Viñolas, promotor del No-DO”. *El País*, 12 de julho.
http://elpais.com/diario/2010/07/12/necrologicas/1278885602_850215.html.
Acedido em 5 de maio de 2015.
- Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Diez, Emeterio. 2001. “El montaje del Franquismo: la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 23: 141-157.
- Faria, António. 2001. “A produção cinematográfica como expressão da cultura portuguesa (1924-1949)”. Diss. de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Ferro, António. 1950. *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa: SNI.
- Lopes, Frederico. 2003. “O cinema português e o Estado Novo: Os cineastas portugueses e a imagem da polícia”. Diss. de Doutoramento, Universidade da Beira Interior.
- Minguet i Batllori, Joan M. 2000. *Regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de “Primer Plano”)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxw4f6>. Acedido em 5 de maio de 2015.
- Monterde, José Enrique. 1996. “A olhada interior: a Guerra Civil Espanhola nas telas da Espanha (1939-96)”. *O Olho da História* 2.
<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o2monter.html>. Acedido em 23 de maio de 2015.
- Morais, Armindo J.B. 1987. “Vinte anos de cinema português, 1930-1950: conteúdos e políticas”. In *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, 187-208. Lisboa: Editorial Fragmentos.
- Ortego Martínez, Óscar. 2013. “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista Primer Plano”. In *Falange. Las culturas políticas del fascismo en*

- la España de Franco (1936-1975)*, editado por Miguel Ruiz-Carnicer, 394-407. Saragoça: Institución Fernando El Católico.
- Pereira, Wagner Pinheiro. 2003. "Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo". *História: Questões e Debates* 38: 101-131. <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/issue/view/297>. Acedido em 23 de maio de 2015.
- Pina, Luís Andrade de. 1959. "Cinema, psicologia e espectáculo". *Studium Generale*, Boletim do Centro de Estudos Humanísticos, 224-238.
- Pina, Luís de. 1986. *História do Cinema Português*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- Pina, Luís de e José de Matos-Cruz. 1986. *Panorama do Cinema Espanhol, 1896-1986*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Ramos, Jorge Leitão. 1993. "O cinema salazarista". In *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)*, dirigido por João Medina, vol. XII, 387-406. Alfragide: Clube Internacional do Livro.
- Soto, Emilio de. 1984. "1940-1950". In *Cine español: 1896-1983*, dirigido por Augusto M. Torres, 102-145. Madrid: Ministerio de Cultura, Direccion General de Cinematografia.
- Torgal, Luís Reis. 2001. "Cinema, estética e ideologia no Estado Novo". *Estudos do Século XX* 1: 157-202.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

- Animatógrafo*. Lisboa: 1933; 1940; 1941.
- Imagem*. Lisboa: 1932.